
Le regard entre deux rives

La migration et l'exil dans le discours des rappeurs sénégalais

The Gaze between two Shores. Migration and Exil in Senegalese Rappers'

Discourse

Sophie Moulard



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17710>

DOI : 10.4000/etudesafriaines.17710

ISSN : 1777-5353

Éditeur

Éditions de l'EHESS

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2014

Pagination : 415-449

ISSN : 0008-0055

Référence électronique

Sophie Moulard, « Le regard entre deux rives », *Cahiers d'études africaines* [En ligne], 213-214 | 2014, mis en ligne le 27 juin 2016, consulté le 10 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/etudesafriaines/17710> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/etudesafriaines.17710>

© Cahiers d'Études africaines

Le regard entre deux rives

La migration et l'exil dans le discours des rappeurs sénégalais

S'il semble désormais entendu que l'Afrique a déjà connu une longue histoire d'extraversion (Bayart 1999) et que les migrations africaines, qui en sont l'un des versants, ne constituent pas en elles-mêmes un phénomène récent, il est bon de rappeler que l'intérêt qu'elles suscitent dans les rangs de l'anthropologie française est pour sa part encore relativement nouveau. Nombre d'auteurs se sont attelés au long travail de recension et de généalogie des travaux consacrés à l'étude des migrations africaines en France (Kuczynski & Razy 2009)¹, en remarquant que l'anthropologie africaniste, durablement placée sous l'obédience de M. Griaule, s'est longtemps montrée rétive à considérer celle-ci comme un objet scientifique digne de ce nom (*ibid* : 79).

Aujourd'hui, le regard porté sur la migration interroge les pratiques sociales des migrants et s'intéresse aux « relations transnationales qu'ils nouent entre leur pays d'origine et leur lieu de travail ou de résidence éventuellement dans un contexte diasporique, sur leurs formes d'organisation et de création culturelle ou économique, en bref sur leurs stratégies d'acteurs » (Bayart & Adelhah 2006 : 5). L'anthropologie ainsi devenue multisituée (Marcus 1998 ; Hannerz 2003), est centrée sur les acteurs de la migration, met en lumière leur « agencéité » (Bayart & Adelhah 2006 : 5) et cherche à élucider leurs stratégies de réussite et leurs représentations de l'Ailleurs (Fouquet 2007 ; Mbodji 2008 ; Sall 2011). Pour autant, remarquent Jean-François Bayart et Fariba Adelhah (2006 : 5), la plupart des auteurs parlent de la « migration » comme s'il s'agissait d'une réalité univoque, marquée par l'homogénéité. Ce sous-entendu vient brutalement se heurter à la complexité des situations, au caractère pluriel des configurations de la mobilité : certes, la migration s'est longtemps vue réduite à l'idée d'une installation durable, parfois définitive d'un individu étranger dans son pays d'accueil ;

-
1. Jean-François Bayart cite aussi l'atelier qui s'est tenu lors des premières rencontres du Réseau des études africaines en France, au CNRS, le 29 novembre 2006 ; celui-ci était animé par Liliane Kuczynski, Élodie Razy, Sophie Bava, Odile Journet et Jean Semin et s'intitulait : « À partir de la migration africaine en France : bilan et perspectives anthropologiques ».

mais la période récente révèle l'existence d'autres formes de mobilité, « temporaire, pendulaire, ou ponctuelle ».

Le présent article propose de participer à ce renouvellement en tentant d'introduire une autre dimension dans l'étude anthropologique des migrations sénégalaises : il choisit de se concentrer sur le regard particulier d'acteurs de la vie sociale, celui des rappeurs, désormais présents sur les « deux rives » comme l'est lui-même l'anthropologue en terrain multisitué. Érigés en véritables « figures de la réussite » (Banégas & Warnier 2001) venus détrôner le « *ku jang ekool* », « celui qui a appris à l'école »² (*ibid.* : 6) des décennies précédentes, les rappeurs sénégalais ont gagné une place privilégiée dans la sphère publique dès les années 1990. Ils ont joué un rôle important dans l'éveil d'une conscience citoyenne chez les jeunes au moment des élections de 2000, et continuent depuis lors d'être fortement impliqués dans les mobilisations qui ont suivi. En 2011 et 2012, il n'est donc pas surprenant que ce soit à nouveau des rappeurs qui prennent la tête de « Y'en a Marre »³, mouvement qui contribuera à conduire Abdoulaye Wade à sa destitution lors des dernières élections présidentielles.

Prenant désormais part à la mobilité, un certain nombre d'entre eux, parmi les plus emblématiques de la période actuelle, produisent des textes et s'expriment dans les médias sur le sujet de la migration. Cet article s'intéressera ainsi aux différentes formes et orientations de leurs discours, à leur implication éventuelle dans des formes de mobilisation liées à la mobilité internationale. Mais, soucieux de respecter l'« épaisseur anthropologique » (Fouquet 2008 : 241) de cette étude, nous nous interrogerons enfin sur l'adéquation entre la vie de ces rappeurs et celle des migrants qu'ils décrivent. En effet, leur insertion actuelle dans des réseaux musicaux à l'échelle internationale ne leur confère-t-elle pas aujourd'hui un statut bien à part ? Cela ne contribue-t-il pas à creuser un fossé toujours plus grand entre ces artistes et les « sans-voix » que ceux-ci ont toujours voulu représenter⁴ ?

Cette réflexion se fonde sur un terrain de longue durée au Sénégal, sur son prolongement auprès des mêmes rappeurs en France. Les textes recueillis ont été transcrits et/ou traduits du wolof⁵.

2. Celui « qui a fait les bancs », selon l'expression utilisée au Sénégal.
3. Aujourd'hui, le mouvement se pérennise sous la forme d'un vaste projet citoyen rayonnant sur l'ensemble du pays et de sa diaspora en Europe et aux États-Unis, notamment symbolisé par la figure du « Nouveau Type de Sénégalais » (NTS).
4. Nous verrons par la suite que l'acte de « représenter », utilisé le plus souvent sous sa forme anglophone « *represent* », est l'un des « commandements » du rappeur au niveau international, quelle que soit la communauté à laquelle il s'adresse.
5. Avec l'aide des rappeurs eux-mêmes, et dans le cas d'*Eldorado*, de Mame Fatou Sene, amie et doctorante au LAM de Sciences-Po Bordeaux (UMR 5115). Le lecteur trouvera en bibliographie la référence des textes de rap cités.

De la figure du rappeur à celle du migrant des années 2000

Pour comprendre le mythe du *Kaaw* (Sall 2011) et le *Barça wala Barsakh* (Barcelone ou la mort)⁶ qui lui fait suite, il est nécessaire de revenir brièvement sur le contexte historique et social dans lequel la jeunesse sénégalaise s'est forgée depuis la fin des années 1980 jusqu'à aujourd'hui. Les années 1990 au Sénégal incarnent tout une série de changements qui préfigurent les événements de la décennie suivante. Frappés de plein fouet par la crise, avec son cortège d'ajustements structurels imposés par le FMI et la restructuration de la fonction publique qui l'accompagne, les jeunes Sénégalais perdent l'espoir de se voir promus à un poste stable et rémunéré dans l'Administration, obtenu sur des critères de mérite au terme de leurs études. Désormais, les bancs de l'école sont déchus de leur rôle d'ascenseur social (Banégas & Warnier 2001 ; Havard 2001 ; Moulard-Kouka 2008). L'« année blanche » de 1988, au cours de laquelle Abdou Diouf (1992, 2002) se risqua à qualifier la jeunesse de son pays de « malsaine », fut jalonnée de grèves et de manifestations, souvent suivies de répressions violentes, qui finirent par consommer le divorce entre toute une frange de la population et les élites PS au pouvoir.

C'est également au cours de cette période que le hip-hop fit son apparition, dans un contexte de fort mécontentement (Moulard-Kouka 2008). Initiés par leurs frères et cousins de retour d'Europe ou des États-Unis, de jeunes lycéens issus des quartiers résidentiels de Sacré Cœur et de la SICAP s'enthousiasmèrent pour cette nouvelle culture venue du Bronx. Dans ses prémisses, ce fut la danse qui suscita le plus d'engouement, bientôt relayée par la musique rap. Didier Awadi est l'un de ses pionniers, et se souvient que c'est en choisissant de délaisser le français pour s'exprimer en wolof que le rap gagna de l'ampleur et obtint l'influence qu'on lui connaît aujourd'hui.

Le mouvement hip-hop succède lui-même à plusieurs initiatives de la jeunesse urbaine : le *Set Setal* d'abord (Diouf 1992), suivi peu après du *Bul Faalé* (Havard 2005 ; Moulard-Kouka 2008), symbolisant tous deux le réveil d'une jeunesse désireuse de résister à la lassitude ambiante pour se « prendre en main ». Deux facteurs vont alors encourager une émancipation et une autonomisation progressive de la jeunesse : la libéralisation des radios en 1994 (Frère 2005), et l'ascension des rappeurs sur la scène publique sénégalaise, les deux étant d'ailleurs étroitement corrélés. Le *Bul Faalé* consacre deux nouvelles figures de la réussite : celle des lutteurs, incarnée par Tyson⁷

6. Ces deux expressions sont couramment employées pour évoquer le désir de voyager, et sa traduction dans l'acte d'émigrer clandestinement. Nous reviendrons sur le *kaaw* dans la suite de la présentation. Quant au « *Barça wala Barsakh* » (« Barcelone ou la mort »), il est analysé par un grand nombre d'auteurs, parmi lesquels Momar-Coumba DIOP (2008), Jean SCHMITZ (2008), Mohamadou SALL (2011).

7. « Tyson » est l'alias du lutteur Mohammed Ndao, l'un des plus grands champions de *lamb* (lutte sénégalaise).

(Biaya 2000 ; Havard 2001), et celle des rappeurs qui scandent en musique la volonté de s'en sortir par eux-mêmes, sans attendre davantage que l'État ne leur vienne en aide. Dans les deux cas, l'effort personnel et le mérite, indépendamment des structures hiérarchiques et de la puissance de l'argent sont valorisés, désormais considérés comme la meilleure planche de salut. Les rappeurs qui accèdent au statut tant prisé de vedettes sont, quoique pour la plupart plus instruits que la moyenne des jeunes Sénégalais, issus de classes moyennes ou modestes, résident dans les quartiers populaires de Dakar et de Pikine. Leur réussite n'est pas d'ordre financier, le marché n'étant pas encore institué à l'époque, mais leur capacité à prendre la parole dans la sphère publique, la reconnaissance sociale et médiatique dont ils jouissent en font des modèles à suivre pour la plupart des jeunes urbains.

La relégation de la jeunesse africaine a été analysée depuis déjà plusieurs décennies (Mbembe 1985 ; Diouf 1992, 2002, 2003), et la plupart des auteurs insistent sur son cantonnement au statut de « cadets sociaux » (Mbembe 1985 ; Bayart *et al.* 1992 ; Havard 2005). Pourtant au Sénégal, la jeunesse fait irruption dans la sphère publique comme « insurgée », avant de gagner sa légitimité sur la longue durée par la construction de sa « citoyenneté » (Benga 2001). Ces jeunes que l'on soupçonnait d'être incontrôlables et capables de subversion sauvage (Mbembe 1985), ferments anomiques d'une « géographie de la délinquance » (Diouf 2003 : 5), s'imposent comme de nouveaux acteurs raisonnés d'une « géographie de la résistance » (*ibid.* : 5). Sur les ruines des anciens modèles de la réussite, ils élaborent de nouvelles façons d'être au monde : « *as migrant or clandestine workers, or sometimes as musicians, artists and Golden Boys, they become actors in the theater of globalization* » (*ibid.* : 5).

Cette mise en actes s'accompagne d'une narrativité nouvelle, de l'élaboration de récits propices à l'épanouissement de nouveaux imaginaires. Mamadou Diouf (2003) cite J. D. Y. Peels (1995 : 587), rappelant que les récits confèrent du pouvoir à son auteur, en ce qu'ils lui permettent d'intégrer ses souvenirs, ses expériences et ses aspirations dans son propre schéma. Or, ces schémas regardent bien au-delà des frontières nationales. À travers l'utilisation des nouvelles technologies, la convocation de formes aussi variées que l'oralité, la performance, la littérature ou l'iconographie, les jeunes transgressent les limites territoriales et composent une « géographie imaginée » (« *imagined geography* »), construisent une historicité de nature cosmopolite (Cohen 1969 : 141). Pour autant, cet imaginaire n'est pas assimilable à la pure « fantaisie » ou fantasmagorie (Ludl 2008 : 101) ; pour que le travail de l'imagination ait un effet, il s'impose à celle-ci d'être connectée avec le réel. Les rappeurs s'arriment ainsi à leurs expériences vécues et à celles de leurs congénères pour produire un discours aussi ancré que possible dans la réalité quotidienne.

Cette dernière va aller en se détériorant au fil des années, et peu de temps après, l'on voit émerger une nouvelle « figure de la réussite » au cœur de la société sénégalaise, bien que traversée par une logique d'extraversion

différente cette fois : celle de l'émigré (Bouilly 2008 : 18). Non pas l'émigré sénégalais des années 1960 ou 1970, qui constituait une main-d'œuvre employée à peu de frais par la France ou quelques pays africains parmi lesquels le Gabon, la Côte-d'Ivoire ou les deux Congo⁸ ; celui qui travaillait dans les usines automobiles et résidait dans les foyers de la Sonacotra (Bredeloup 2008 : 286). Non, le migrant des années 1980 jusqu'à aujourd'hui montre un visage différent : il est souvent urbain (Tall 2008), religieux (Diouf 2000b ; Bava 2002 ; Riccio 2005, 2008 ; Ba 2008), diplômé parfois, et s'aventure à élire d'autres contrées comme nouveaux territoires d'accueil : l'Espagne, l'Italie ou les États-Unis (Tall 2008) notamment. Les conditions rendues toujours plus restrictives pour obtenir un visa, et donc migrer légalement le détournent des destinations traditionnelles. Serigne Mansour Tall (2008 : 43) rappelle que c'est en 1974 que le processus de fermeture des frontières se met en branle, avant « l'instauration d'un visa d'entrée pour plusieurs pays africains, et la complexification des conditions de sa délivrance après les accords de Schengen ». Le profil du migrant actuel correspond donc davantage à celui d'un entrepreneur ou d'un aventurier qu'à celui d'un travailleur installé légalement sur le sol européen.

Toutefois, si la prise de risque est plus grande qu'auparavant, l'ostentation avec laquelle les migrants les plus chanceux rentrent et investissent dans leur pays d'origine en fait des modèles, dont on convoite les privilèges et souhaite imiter le parcours de réussite (Riccio 2005, 2008 ; Diop 2008). Les transferts d'argent, les investissements immobiliers des migrants au Sénégal surpassent le montant de l'aide au développement ; dans les villes jusque dans les endroits les plus reculés, ils érigent des immeubles à étages, arborent de belles voitures, se promènent au bras des plus jolies filles. Ces attributs constituent autant d'objets de convoitise, que l'on se doit d'acquérir pour devenir « quelqu'un » dans la vie (Fouquet 2007). De nombreux travaux décrivent les parcours de ces migrants qui ont réussi, leur inscription dans des réseaux combinant bien souvent l'économique et le religieux (Diouf 2000b ; Tall *et al.* 2000 ; Bava 2002 ; Ba 2008 ; Riccio 2008 ; Barou 2010).

Et pourtant, si les entrepreneurs sont des modèles de la réussite matérielle, les rappeurs incarnent quant à eux une volonté d'émancipation que met en exergue Timera (2001), en remarquant que l'argument économique est insuffisant pour comprendre ce désir inextinguible de l'« Ailleurs » des jeunes Sénégalais. Le besoin d'extraversion ne peut se réduire à l'accumulation des capitaux et à l'accomplissement du devoir communautaire⁹ (*ibid.* ; Fouquet 2007) ; il ne peut pas non plus être expliqué par le seul motif culturel selon lequel le voyage constitue une étape initiatique au terme de laquelle le jeune perd son statut de « cadet » pour devenir un adulte (Sall

8. À savoir le Congo-Zaïre, ainsi appelé pendant l'ère de Mobutu et aujourd'hui connu comme étant la « République démocratique du Congo » (RDC), et son voisin le Congo-Brazzaville, ou « République du Congo ».

9. « *Kenn waratunu bot* » : « on ne doit pas être à charge » (BENGA 2001).

2011). En effet, il est la matrice d'une stratégie plus ou moins consciente de l'individu migrant pour accéder à son émancipation, aussi bien matérielle que symbolique (Bardem 1993 ; Timera 2001 ; Fouquet 2007 ; Ludl 2008 ; Mbodji 2008).

Le mythe tenace du *kaaw*

« Ils ont plié “bagos” vers les pays lointains
Partis par la mer au-delà des frontières
Par l'Hexagone, Outre-mer et Dom-Tom »
(Daara J., « Exodus »).

Qu'on l'appelle « le lointain », « l'Occident », « L'Eldorado », « la Terre Promise » ou « l'Ailleurs », ce lieu indéfini d'un point de vue strictement spatial s'affirme comme résolument ancré dans des espaces imaginaires à la fois pérennes et en constante redéfinition. C'est ce lieu mythique que Mohamadou Sall (2011) appelle le *kaaw*, en reprenant l'expression utilisée par les migrants eux-mêmes. Dérivé du mot wolof qui désigne le haut (*kaw*), le *kaaw* représente à la fois l'élévation produite par le déplacement physique vers des pays presque invariablement situés au Nord, et l'élévation de statut, l'ascension vers la position d'aîné social évoquée précédemment (Bayart *et al.* 1992 ; Havard 2005 ; Fouquet 2007 ; Moulard-Kouka 2008).

Contrairement aux discours véhiculés par les politiques migratoires des pays d'accueil, ou celles de lutte contre l'émigration clandestine des agents de développement, l'image dont est auréolé le migrant dans la société n'est que très rarement celle de la victime, mais bien plutôt celle de l'aventurier (Bredeloup 2008), et même du héros (Bayart & Adelhah 2006 : 7). « Le voyage est souvent vécu comme un style de vie picaresque ou épique, même lorsqu'il répond à des contraintes structurelles ou conjoncturelles, d'ordre économique ou politique [...] » (*ibid.* : 7), il est l'un des moyens pour accéder à la réussite et à l'émancipation (Timera 2001).

Sylvie Bredeloup (2008) rapporte également l'interprétation que propose Vladimir Jankélévitch (1963 : 7), selon laquelle « Ce qui est vécu, et passionnément espéré dans l'aventure, c'est le surgissement de l'avenir ». Cependant, le philosophe conçoit surtout l'aventure comme un « antidote de l'ennui » ; or, dans le cas des migrants clandestins, si l'ennui n'est pas absent du sentiment qui les ronge, il est sublimé par une urgence autrement plus violente, une nécessité impérieuse qui seule leur permet de trouver l'audace de partir dans des conditions si périlleuses. En fait, constate Sylvie Bredeloup, l'aventurier a longtemps été perçu comme un « étrange étranger », dont on ne comprend ni la langue ni les mœurs, souvent peu scrupuleux des règles morales qui régissent les contrées qu'il rencontre dans sa quête ; ce n'est qu'au XIX^e siècle que la figure de l'aventurier se trouve à nouveau valorisée, voire idéalisée (Venayre 2002). L'idée d'accomplissement de soi et celle

d'exploration de mondes nouveaux sont alors mises en exergue (Bredeloup 2008 : 284-285). Et s'il serait erroné de réduire les migrations africaines à la mise en actes d'imaginaires nourris par les Occidentaux au cours de ces derniers siècles, ces deux idées motrices semblent prévaloir dans le projet migratoire de bon nombre d'Africains aujourd'hui. Dans un contexte où l'accès à un emploi stable et à une vie rangée est devenu improbable, « pour nombre de déclassés urbains, la réussite est souvent au bout de l'aventure et de la prise de risque » (Banégas & Warnier 2001). D'ailleurs, l'aventure peut être « synonyme de contestation d'un ordre social » (Bazenguissa-Ganga 1992) : c'est le cas de cette jeunesse héritière du « *Bul Faale* », de l'effervescence de l'alternance des années 2000, et contemporaine des « Y'en a marristes » et autres « NTS » (Nouveau type de Sénégalais). La migration peut être en ce sens perçue comme une forme de contestation, une « prise de parole politique silencieuse » (Schmitz 2008 : 6).

Il n'est par conséquent pas surprenant que la nouvelle figure du migrant comporte des ressemblances avec celle du rappeur. Pour Christine Ludl certes, le personnage du migrant vient invalider à la fois celui de l'intellectuel des années 1980 et celui du rappeur des années 1990-2000, arguant que l'effort individuel n'est plus autant valorisé qu'auparavant. Vouloir réussir « vite et bien », tel semblerait être le *credo* du jeune migrant des années 2000¹⁰ : « [...] on voit que le gars qui a fait deux ans par exemple en Europe, dès qu'il rentre, il peut réaliser en l'espace d'un an ce que celui-là qui a étudié durant par exemple 10 ans n'a pu réaliser » (Ludl 2008 : 105). Or, il semblerait qu'il y ait ici une certaine confusion entre les catégories *emic* et *etic* du discours (Olivier de Sardan 2008) : si dans l'imaginaire de certains jeunes restés au Sénégal, le migrant a cette capacité à réussir de façon fulgurante et miraculeuse, cela s'avère pour autant très éloigné de la réalité dans la plupart des cas. Le migrant comme le rappeur sont mus par cet idéal de réussite et de reconnaissance sociale, mais sont conscients que l'intensité de leurs efforts en sera la clé. Il semblerait ainsi au contraire qu'il n'existe pas de réel antagonisme entre les deux régimes moraux respectifs. Si le migrant est valorisé, c'est aussi parce qu'on lui reconnaît son courage et son esprit d'entreprise. Quoique souvent propulsé par l'ensemble de la famille, son mérite personnel n'est pas occulté. Pour autant, tout comme dans une certaine mesure le rappeur¹¹, le désir d'accéder aux biens de consommation véhiculés dans un

10. Extrait d'un entretien réalisé par Christine Ludl. Cette idée de la réussite facile correspond davantage à la description que fait Sylvie Bredeloup d'une certaine catégorie de migrants. L'anthropologue évoque à ce sujet les sapeurs de la RDC et du Congo Brazzaville, décrits notamment par R. BAZENGUISSA-GANGA et J. MACGAFFEY (1995) et qu'Alain MABANCKOU (1999) surnomment « les bouillants » dans son roman *Bleu, blanc, rouge*, ou leurs homologues ivoiriens, les *Ghetto men*, qu'Éliane de Latour (2000) a rencontrés à Abidjan.

11. Seuls quelques rappeurs résistent à la tentation de l'argent, et continuent à se montrer désintéressés vis-à-vis des sollicitations d'ordre financier auxquelles ils sont régulièrement exposés.

contexte de « glocalisation » (Fouquet 2008) incite le migrant à partir pour satisfaire ses besoins personnels, sans être invariablement entravé dans son élan par le devoir de solidarité communautaire. Ébloui par les images de luxe et de plaisir diffusées à la télévision ou sur l'Internet, il rêve également d'accéder à cet idéal de richesse et d'hédonisme. L'effort ne doit plus se conjuguer dans son esprit avec la seule abnégation, mais aussi avec l'image d'une réussite éclatante.

Il est enfin important de rappeler que « dire » l'aventure, la raconter et décrire les prouesses de celui qui part est essentiel pour ériger le simple migrant au rang d'aventurier. Sylvie Bredeloup (2008) en s'appuyant sur les travaux qu'Howard Becker (1985) a consacrés à la déviance, fait le constat suivant : « Le caractère aventureux d'un acte dépendrait autant de ce que les uns et les autres en disent et de la manière dont ils le disent que de la nature même de l'acte. » Il n'y aurait donc d'aventure et d'aventurier qu'à travers le regard que la société sénégalaise porte sur ses migrants. Commentateurs de la vie sociale, les rappeurs ne sont pas non plus étrangers à la valorisation de ceux qui décident de tenter leur chance ailleurs. Bon nombre des textes recensés témoignent d'un encouragement et d'une empathie, destinés à soutenir le migrant et son entourage dans cette entreprise. L'idée qui domine dans l'évocation du voyage est celle d'une nécessité impérieuse à laquelle il faut céder, d'un sacrifice à accomplir :

« Exilé il faut que je bouge vers mon destin
La fortune mon chemin, mon avenir dans les mains
Derrière moi, ma famille, ma patrie
Tout ce que j'aime, faire face à la vie
Pour un meilleur lendemain »
(Daara J., « Exodus »).

Certes, la tâche s'avère difficile, douloureuse certainement, mais leur détermination est sans limites, et la récompense les attend au terme de leur périple. Faada Freddy parle ainsi de revenir « les poches pleines d'or » et clame : « Je vous ferai goûter aux saveurs de l'horizon » (Daara J., « Exodus »). Le couplet qui suit associe d'ailleurs la notion de souffrance à la vie quotidienne sur la terre natale, et non au voyage ou à l'exil :

« *Demnanu dem gna dem bayéko téfess*
Ils sont partis, partis par la mer
Jeggi geej nguir mëna not titangué ak naqar
Traverser l'océan pour combattre la peur
Gi sampu seen xol bamuné mess
Et la souffrance ancrée dans leurs cœurs
Gnu ngui di gaddaay bayéko téfess
Partis par la mer, ils s'exilent
Nakhar la gnu beugueu muné mess
Qu'il n'y ait plus de souffrance, c'est ce qu'ils veulent
Kholu doxondéem mangui fess
Le cœur lourd, les jeunes hommes

Bayi suuf ak mbok né méss.
 Quittent Terre et famille et s'en vont
Yénna saye xel ak xol tukki yonu demb
 Parfois, le cœur et la tête naviguent vers le passé
Gnu joya jooy turri rongogn
 Alors ils pleurent encore et encore
Niana, niana, niane
 Paient encore et encore
Ci aye biss métite jéléwonalène fa
 Jadis, la souffrance les avait poussés à partir
Téréwul fa gnu téér jama térunalène fa
 Il n'empêche que là où ils ont atterri, ils ont retrouvé la paix »
 (Daara J., « Exodus »).

Ici, le groupe Daara J. donne une envergure mythique à la traversée des migrants par la mer, qu'il rapproche métaphoriquement de l'« exode » de l'Ancien Testament. Il est d'ailleurs significatif que ce groupe, l'un des plus populaires au Sénégal depuis une quinzaine d'années, ait choisi d'intituler l'une des premières chansons sorties sur ce thème « Exodus » : leur musique allie les rythmes reggae à la scansion du rap, et les références faites au rastafarisme sont nombreuses. Or, l'épisode biblique de l'Exode¹² constitue l'un des fondements de la croyance rastafari. Tandis que Fadda Freddy chante sur des mélodies d'influence jamaïcaine, Ndongo D., pour sa part, rappe des couplets écrits le plus souvent en wolof. Dans le passage suivant, plusieurs éléments sont également à repérer : « La Terre Promise », l'« Eldorado Nyabinghi » notamment, très présents dans les croyances de ce mouvement. L'ordre Nyabinghi, qui constitue l'un des piliers du rastafarisme, est centré sur le culte de Haïlé Sélassié, considéré comme l'incarnation de Dieu sur Terre (Jah), et sur la volonté de rapatrier en Afrique tous les Noirs de la diaspora (Bonacci 2010) à travers le monde. Par extension, la « Terre promise » et l'« Eldorado » deviennent un lieu géographiquement diffus, rassemblant toutes les terres d'élection des nouveaux migrants, ici partis par la mer :

« Nous sommes des milliers
 À quitter nos pays à la recherche de la Terre Promise
 Ils sont des millions à quitter leur pays
 À la recherche de l'Eldorado Nyabinghi »
 (Daara J., « Exodus »).

Certes, tous les migrants ne choisissent pas la voie maritime, mais le marin, ou le simple pêcheur qui brave les océans représente une image plus propice à l'allégorie que celle du voyageur parti par la route ou les airs.

12. Épisode dans lequel est rapporté le départ des Hébreux hors d'Égypte sous la conduite de Moïse, ainsi que leurs pérégrinations dans le désert du Sinaï en direction de la Terre promise.

Sylvie Bredeloup (2008 : 287) rappelle ainsi que le marin est l'une des incarnations principales de l'aventurier dans l'histoire, les arts ou la littérature. Jean Schmitz (2008 : 7), dans son introduction au volume de « Politique Africaine » consacré aux migrations, rappelle en outre que cette « double référence à la navigation et à la traite négrière est au centre de la réflexion de Paul Gilroy¹³, qui fait du bateau négrier le trope de l'Atlantique noir (Black Atlantic) » ; c'est sans compter que ce même auteur explore les musiques noires américaines en les resituant dans l'héritage même de cet événement inaugural : le blues ou le rap sont autant de « bijoux hérités de la servitude »¹⁴, répétant dans un registre culturel et artistique la circulation atlantique d'abord tracée par la Traite.

Le *kaaw* est ainsi incarné par le voyage et convoque le registre imaginaire, laissant affleurer le répertoire mythologique. Mais cette évocation demeure souvent très éloignée de la réalité du voyage et de l'exil dans ce qu'ils ont de plus âpre. Or, fidèles à la vocation qu'ils se sont donnée depuis leurs débuts, c'est sur cette dernière dimension que les rappeurs vont mettre l'accent, en produisant des récits à la fois descriptifs et dénonciateurs.

« *Tukki taxul tekki* » (« voyager ne signifie pas réussir ») : la déconstruction de la figure du migrant

« Bienvenue à ceux qui s'attendent à l'Eldorado
La vie en France, tu verras, c'est du gâteau »
(Simon, « Bienvenue en France »).

Depuis plus d'une décennie maintenant, les artistes de rap ont mis en œuvre des stratégies d'extraversion qui se sont traduites par des déplacements professionnels toujours plus fréquents. Empruntant la voie déjà tracée par leurs prédécesseurs et dont l'écrivain Abdourahman A. Waberi¹⁵ (2010) relate l'histoire, ou bien en en dessinant de nouvelles à travers le monde, au gré des opportunités offertes par la globalisation musicale (White 2012), certains des rappeurs autrefois implantés dans le contexte local déploient désormais des plans de carrière à l'international. C'est pour cela qu'avant même de s'intéresser à la façon dont les rappeurs sénégalais évoquent le voyage et la vie en exil dans leurs textes, il est nécessaire de préciser que bon nombre de ceux qui s'adonnent à cet exercice ont eux-mêmes une expérience de la migration. Non pas nécessairement une migration qui corresponde à l'acception classique du terme, et que nous avons évoquée précédemment, mais d'une qui prend souvent l'allure du déplacement, de la tournée ou de la « mobilité pendulaire » (Bayart & Adelhah 2006).

13. Voir Paul GILROY (1993).

14. Je reprends ici le titre de l'un des chapitres de cet ouvrage.

15. Cet article retrace notamment le parcours personnel de Mamadou Konté, et les débuts d'Africa Fête notamment.

Leur production artistique va s'en trouver modifiée, en termes de thématiques abordées, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre, mais aussi de langue d'expression, de stratégies langagières et de stylistique. Si en 2000, à l'époque de l'alternance, la langue de prédilection des rappeurs était indéniablement le wolof (Auzanneau 2001 ; Moulard-Kouka 2008), force est de constater que la situation est sensiblement différente aujourd'hui. Nous l'avons noté, dans un contexte où les rappeurs disposent d'un choix de langues d'expression puisqu'ils en maîtrisent plusieurs (le wolof, le français et dans une assez large mesure l'anglais), leur préférence se porte généralement sur la langue la plus adéquate pour cibler tel ou tel public (Labov 1993), mais aussi élaborer l'image de soi que l'on souhaite renvoyer selon que l'on est au Sénégal, en France ou dans un autre pays étranger. Il en est de même concernant les répertoires de langue utilisés : dans bien des cas, ces positionnements ne prennent pas une direction unique, et les registres de langue adoptés correspondent avant tout à des stratégies, ou viennent répondre à des contraintes extérieures (Moulard-Kouka 2008 : 258). L'alternance des langues s'accompagne ainsi d'une diversification des pratiques discursives : ils adoptent simultanément deux démarches inverses : l'une est de réhabiliter le wolof ancien, l'autre de créer une langue syncrétique et codifiée, en faisant à la fois référence au langage hip-hop international et à celui des conteurs de la tradition orale sénégalaise (*ibid.* 2008 : 258 ; Moulard-Kouka 2005).

En contexte d'internationalisation ou d'expatriation, plusieurs glissements sont ainsi à l'œuvre, de façon plus ou moins systématique : le fréquent passage du wolof au français, l'introduction d'un nouveau vocabulaire, parfois d'une nouvelle syntaxe, et l'adoption d'énoncés phatiques empruntés assez directement au rap français ou américain. Les rappeurs oscillent souvent entre la préservation d'une identité culturelle propre au pays d'origine, en se montrant soucieux de garder toute leur légitimité « au bled »¹⁶, et le besoin impérieux de prouver leur capacité à intégrer les codes, aussi bien à travers le langage que la corporéité, de leurs homologues français. Ils sont simultanément le « *localist* » et le « *cosmopolitist* » dont parle James Ferguson (1999) dans le cas des migrants de la Copperbelt zambienne, celui qui reste ancré dans le local, lieu d'origine devenu provisoirement lointain, et celui qui tend vers la culture globale, à laquelle il souhaite participer activement.

Une autre dimension se révèle être très présente dans le *corpus* de textes qui nous intéresse, qui appartient au domaine stylistique tout en nous conduisant progressivement vers une analyse de leur contenu : conformément à l'un des *credos* de la culture rap, les rappeurs sénégalais dont il est question ici se désignent comme étant les représentants des « sans-voix » (« *voice of the voiceless* »), et par conséquent des migrants, qu'ils rangent parmi les subalternes de la société. Contrairement aux artistes de *mbalax*

16. Selon l'expression convenue dans le langage rap, et par extension dans le langage populaire français.

qui chantent les louanges de ceux qui ont réussi, les rappeurs s'adressent aux émigrés qui mènent une vie difficile, aux ouvriers et aux Sans-papiers. « Represent », dans sa version anglaise, est ainsi très largement utilisé par les rappeurs, ce qui est censé leur conférer une légitimité en tant que chroniqueurs de la vie quotidienne, ou en tant que porte-paroles de la contestation contre les politiques oppressives appliquées aux étrangers. « Les dix commandements des sans-papiers » du rappeur Abass Abass commence ainsi :

« Oui à Paris, c'est mon putain de Paris
J'arrive de loin c'est vrai
Je représente les miens
Les sans-papiers qui sortent pas de leur quartier
Les sans-faces, qui peuvent pas trouver un bon taf »
(Abass Abass, « Les dix commandements des sans-papiers »).

Le même texte termine par une autre déclaration, dans un registre équivalent :

« Abass Abass, 2007, Débrouille urbaine
On fait pas ce qui marche
On fait marcher ce qu'on fait.
Si si, on n'oublie pas d'où on vient mec
Je représente les miens.
C'est pas *hardcore*, c'est engagé
C'est pour une cause ; le concept, c'est le rap utile »
(Abass Abass, « Les dix commandements des sans-papiers »).

Le groupe Daara J. commence également sa chanson « Exodus », citée précédemment, sur un mode de dédicace comparable :

« Pour tous les brother qui sont en exode
Pour toutes les sister qui sont en exode
Exodus
Pour tous les clandestins, les Bana Bana¹⁷
Qui cherchent l'Eldorado en Americana
Exodus »
(Daara J., « Exodus »).

Cette adresse préliminaire s'annonce comme étant un gage de sincérité et de solidarité des rappeurs à l'égard de leurs compatriotes émigrés. Abass l'utilise pour ensuite parler des migrants en général, à l'instar de Simon, tandis que Keyti choisit au contraire de parler à la première personne, sur le mode de l'incarnation du migrant¹⁸. C'est la forme que ce dernier adopte

17. « *Bana Bana* » : expression en langue wolof qui désigne les marchands ambulants sénégalais.

18. Un grand nombre de textes de rap sénégalais adopte en effet la forme du « *story telling* », style narratif qui prend l'allure du témoignage, toujours dans un souci de proximité avec le public.

dans les deux titres qu'il consacre à ce thème dans les années 2000, tous deux rédigés dans un style épistolaire. Le premier, « *Ma la digoon bind* »¹⁹, est la lettre fictive que Keyti fait parvenir à un parent émigré en France ; tandis qu'« *Eldorado* » constitue la réponse de celui-ci au rappeur. Ce dernier texte est l'un des plus clairement évocateurs de l'âpreté de la vie des migrants en exil. L'auteur de la lettre décrit longuement sa vie en France, dans sa quotidienneté la plus désenchantée, très loin des fantasmes que peuvent véhiculer les proches restés au pays. Il y est question du travail, décrit comme une « dure journée de labeur » :

« Mon frère Keyti, il est vingt heures et je viens de sortir du travail, j'ai passé la journée à gauche et à droite, et il a plu toute la journée. En plus j'ai faim, j'ai sommeil, je n'en peux vraiment plus. »

Le personnage se lamente : « Je me lève tôt le matin, pour reprendre le train-train du bus, métro et train. » Les tâches sont le plus souvent subalternes et dégradantes :

« Il te faut accepter les emplois dont les toubabs ne veulent pas si tu veux un salaire. Comme être saisonnier dans les champs ou faire la plongée dans les restaurants, être gardien, pompiste ou chauffeur ; sinon, tu fais le *modou modou*²⁰, à jouer au chat et à la souris avec les flics, ton baluchon sur le dos. »

D'ailleurs, l'ensemble des rappeurs qui traitent de l'exil évoque les difficultés de la vie professionnelle. Soit qu'il est malaisé de trouver un travail, soit que celui-ci est peu gratifiant, mal rémunéré et exténuant. « Je taffe dur à ma couleur, mais ça reste un secret » dit Abass Abass dans « *Vie d'immigré II* », en se mettant dans la peau d'un Sans-papiers. En une seule expression présentée sous forme de boutade, le rappeur parvient à faire allusion à plusieurs choses bien souvent corrélées : le fait d'être Noir avec celui d'être un étranger sans-papiers, et par conséquent celui de ne pouvoir faire autrement que d'exercer un métier non déclaré, dans l'illégalité. Pour tous, il s'agit de travailler avec acharnement :

« Y'a du taf en intérim
Il faut travailler
Toujours travailler
Encore travailler
Beaucoup travailler »
(Abass Abass, « *Vie d'immigré II* »).

19. Un grand nombre de textes de rap sénégalais adopte en effet la forme du « *story telling* », style narratif qui prend l'allure du témoignage, toujours dans un souci de proximité avec le public.

20. « Le terme *Modou-Modou* désignait, à l'origine, les ouvriers saisonniers du bassin arachidier du Sénégal » explique R. WILLEMS (2008 : 284). *Modou Modou* est aujourd'hui le nom wolof qui désigne les marchands ambulants circulant en Europe et aux États-Unis notamment, et appartenant le plus souvent à la confrérie mouride.

Mais le travail, même déclaré, est rarement à la hauteur des espérances, et les étrangers qualifiés ne peuvent que rarement accéder à un poste correspondant à leur formation universitaire ou professionnelle :

« Tu verras un black bac+4 agent de sécu
Un arabe bac+5 livreur de pq
D'autres sans job ni sécu
À croire que le pays est allergique aux cheveux crépus »
(Simon, « Bienvenue en France »).

Cette situation, où pointe déjà l'idée de racisme sur laquelle nous allons revenir, favorise la précarité des employés, ainsi contraints de travailler sans protection sociale :

« Ton boulot est sale et ma santé se fait massacrer
Pas d'sécu et quand j'suis malade
J'me fais pas soigner
Si si, jamais, et c'est comme ça depuis des années
Tout seul face au bon Dieu, je prie pour ne pas canner »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

Abass passe alors en revue les tremplins ou ruses bien connus des migrants pour s'en sortir : voyager en devenant un sportif de haut niveau, rempli d'espoirs de réussite dans le domaine du foot par exemple, comme c'était déjà le cas décrit par Fatou Diome (2003) dans le *ventre de l'Atlantique*...

« J'aurais pu réussir
Avec mes dribbles et mes fameux corners »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

... ou d'avoir recours à la solution d'épouser une Européenne :

« Croyant donc malgré ça, l'espoir et moi on se connaît
Pas de mariage blanc, même si mes frères restent étonnés »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

Notons ici que si l'émigré dépeint par Abass est sans-papiers et en souffrance, il n'en est pas moins honnête, envers et contre tout. L'intention semble de donner du migrant sénégalais une image à la fois de victime et malgré tout de personne digne, sachant préserver son intégrité morale.

Un autre sentiment omniprésent dans les textes de rap qui relatent la vie des immigrés africains est la nostalgie, le mal du pays et celui des êtres aimés laissés derrière soi :

« Dakar me manque tellement, je te jure, tu n'imagines même pas. Rien que de pouvoir boire le thé avec les potes, papoter jusqu'à pas d'heure, et surtout draguer les filles. Ici, à part les peu de fois où je vais en soirée, après une dure journée

de labeur, je rentre chez moi et allume la télé, mange, traîne un peu et vais me coucher »
(Keyti, « Eldorado »).

Certains palliatifs existent pour tenter d'y échapper, mais restent insatisfaisants :

« J'ai fait la connaissance de quelques gars, mais avec le boulot, on ne se voit que le dimanche, pour faire un bon *tieboudieune*²¹, du bon thé, écouter de la musique, déconner, et après chacun s'en va »

(*ibid.*).

« Quelque soit la richesse que tu accumules, il te manquera toujours beaucoup d'autres choses. C'est un style de vie complètement différent et chaque jour, des choses sont là pour te le rappeler »

(*ibid.*).

Simon parvient à la même conclusion, teintée de la plus profonde désillusion :

« On a rêvé vos vies
Vos villes sont-ils idylles
Loin de nos îles
Seuls, cyniques, en vville, pénibles
C'est Alice au pays des cauchemars
On s'lève tôt, accueillis au pays des couche-tard »
(Simon, « Bienvenue en France »).

La souffrance générée par le déracinement et ce conflit des identités multiples est telle que la santé morale, parfois mentale de certains s'en trouve affectée :

« Chaque jour tu en vois qui pètent un câble et qui disent qu'ils veulent rentrer car il n'en peuvent plus »

(Keyti, « Eldorado »).

« [Bienvenue] [...] Aux corps qui bugguent, s'en sortent ou s'dérèglent »

(Simon, « Bienvenue en France »).

Si la désillusion, voire la dépression a gagné les émigrés, ceux restés au Sénégal s'étonnent, toujours remplis d'espoir à l'idée de les rejoindre :

« Mes patriotes savent pas et m'envient
Ils m'ont dit :
Au tel ta voix est triste, tu parles moins vite
C'est normal, quand la nostalgie et la honte t'invitent »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

Pour la plupart d'entre eux en revanche, l'idée est de rentrer au pays dès que possible :

21. Plat bien connu au Sénégal, dont la traduction littérale est « riz au poisson ».

« Chuis pas là pour la vie, mais on va dire pour une visite
Si si, juste le temps de préparer ma réussite »
(*ibid.*).

Pourtant, malgré les désillusions et les difficultés du quotidien, le poids de la dette communautaire et les responsabilités à endosser ne laissent pas même la possibilité de renoncer, ni d'entrevoir un retour prochain :

« Je nourris ma family, donc envies de suicides sont fânées
Main de plusieurs bouches, pas le choix, me sens enfermé.
C'est pas l'enfer, mais ça m'inspire un vent décorné »
(*ibid.*).

Ou encore :

« Bienvenue à ceux qui n'sont pas les bienvenus
Mais détenus dans la prison de l'angoisse sans retenue
Soutenus par la pensée des leurs au bled
[...] Dans l'espoir de voir le sourire pendu à leurs lèvres »
(Simon, « Bienvenue en France »).

Ces textes décrivent la souffrance morale des migrants, liée à l'expérience de l'exil et à l'âpreté de la vie au sein du pays d'accueil. Mais c'est sans compter le racisme, qui transforme ces difficultés en un véritable sentiment d'hostilité à leur encontre, auquel ils sont quotidiennement confrontés :

« Bienvenue là où les Aboubakr n'ont pas de bol
Change de nom sur le CV pour pouvoir emplir le bol »
(*ibid.*).

Abass également fait référence à cette stigmatisation du nom et de l'apparence. Il remarque par exemple avec ironie qu'il est préférable de troquer son nom sénégalais aux consonances arabes contre un nom « chrétien, comme celui d'un Gabonais » ; avant d'ajouter : « attention aux locks, si tu ressembles à un Abass ». Toujours dans son texte « Bienvenue en France », Simon poursuit :

« Bienvenue là où le boulanger te sourira
Mais s'il pouvait mettre dans tes croissants de la mort aux rats [...] »
(*ibid.*).

Puis :

« [...] Où croire en Allah est synonyme de terroriste
[...] dangerous muslim, code barre islamiste »
(*ibid.*).

Pour conclure enfin :

« À croire que le pays est allergique aux cheveux crépus »
(*ibid.*).

Je ne mâche pas mes mots

« J'ai des problèmes à la mâchoire » (Abass Abass) : dénonciation des politiques en matière d'émigration/d'immigration.

Nous venons de l'observer, nombreux sont les textes qui décrivent avec réalisme, et souvent véhémence l'expérience de la migration, les rappeurs sénégalais s'emparant volontiers de l'exemple de leurs compatriotes en exil dont ils constatent quotidiennement les difficultés à vivre et à trouver une place dans ce nouvel environnement. Leur propos n'est pourtant que rarement de rendre compte de l'ensemble des situations rencontrées, dont certaines sont plus heureuses, mais plutôt de témoigner de la compassion pour les plus démunis d'entre eux, voire de prendre ouvertement leur défense dans les cas d'oppression les plus manifestes. La figure du Sans-papier comporte à ce titre une dimension symbolique particulière, qui vient éclipser les autres statuts possibles du migrant ouest-africain en France. Toujours dans ce registre évoqué précédemment d'un discours détenteur d'une capacité à « représenter », d'être la voix des sans-voix (Moulard-Kouka 2011), Abass prétend donc parler aux noms des Sans-papiers :

« Je parle pour tous ceux qu'on appelle les irréguliers »
(Abass Abass, « Le bled, c'est dead »).

S'adressant autant à ses compatriotes qu'aux Français, auxquels il souhaite faire prendre conscience du caractère abusivement répressif des politiques d'immigration de leur gouvernement, Abass est l'auteur du texte « Vie d'immigré II » précédemment cité, mais aussi d'un autre entièrement dédié aux migrants dans l'illégalité sur le territoire français, et intitulé « Les dix commandements des sans-papiers ». Dans le premier, il décrivait déjà la chasse à l'homme que vivent un certain nombre de ses compatriotes, et condamnait l'assimilation des Sans-papiers au statut de délinquants, voire de criminels :

« J'ai rêvé longtemps de ce feat
Mon grand, maintenant, paraît que les flics sont difficiles
Être sans-papiers en France, on me dit c'est illicite
Comme un braquage, écoutez, soyons plus lucides »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »)

« Chuis un sans-papiers, donc une cible à soucis
Le seul revenu pour ma famille, je te jure, Walahahi
Quarante ans, cache-cache avec les flics, c'est ça ma vie.
Ces sales racistes me demandent pas c'est quoi mon avis »
(*ibid.*).

Le second texte, découpé en 10 chapitres dont chacun correspond à l'un des « commandements des sans-papiers », constitue en quelque sorte un répertoire de conseils à suivre pour échapper à la vigilance des forces de l'ordre en France, et notamment dans la région parisienne, dans laquelle évolue Abass depuis quelques années. Sa description témoigne d'une connaissance ethnographique du terrain et des sujets dont il parle, qu'il côtoie quotidiennement et auxquels il témoigne sa sympathie et son soutien. Voici en guise d'exemple les commandements quatre et six :

« QUATRE :

Faut éviter les contrôles, de jour et de nuit
Toujours bouger tranquille avec les mêmes
Avoir un gros sac sur toi peut te créer des ennuis
Alors contente toi des poches qu'il y a dans tes habits »

« SIX :

Éviter les endroits tels que Château Rouge
Ce sont des zones qui sont classées zone rouge
Ya un car de CRS à presque chaque feu rouge
Sauf si tu veux un retour au bled rapide et gratuit »
(Abass Abass, « Les dix commandements des sans-papiers »).

Les rappeurs consacrant tout ou partie de certains de leurs textes à la vie des migrants dénoncent plus largement les politiques d'immigration de l'État français. Celles-ci s'étendent des tracasseries administratives infligées aux migrants légaux, jusqu'à la chasse faite aux Sans-papiers dans le but de respecter les quotas d'expulsion prévus par le cahier des charges du ministère de l'Intérieur. Simon (2003) souhaite ainsi la « Bienvenue au pays de la paperasse », ce même pays qui refuse d'entendre la détresse des jeunes dans ses banlieues, ou de reconnaître la dette de la France à l'égard de ses anciennes colonies. Notons que Simon reprend ici le discours dominant véhiculé dans les médias, selon lequel l'embrasement des banlieues relève bel et bien d'une problématique postcoloniale²².

« Bienvenue là où pour se faire entendre faut que ça brûle
Là où le ghetto est ignoré même quand il hurle
Là où immigration rime avec Dégagez
Pourtant tes ancêtres n'ont pas hésité à bronzer sur nos plages.
Bienvenue au pays de la mémoire courte
Où Juppé est considéré comme un boy scout
Endosse l'étiquette du soldat sacrifié
Et le pauvre, il risque juste une place à l'Élysée »
(Simon, « Bienvenue en France »).

22. L'historien Michel CAHEN (2011) notamment nous met en garde devant une telle évidence, arguant que les émeutes urbaines dans les banlieues françaises appartiennent davantage au registre sociologique (générées notamment par les inégalités sociales) qu'à celui du passé postcolonial, ou relevant par extension d'une supposée « question raciale ».

« Bienvenue en France, celle qui offense la mémoire de ceux
 Qui ont payé de leur sang sa délivrance
 Oui, ta France, si riche, mais décadente,
 Tout s'paye, d'où cette situation troublante »
 (*ibid.*).

Dans ces deux extraits, le rapport est clairement établi entre le passé colonial, son prolongement à travers la « Françafrique » d'une part, et les dynamiques migratoires actuelles d'autre part. Selon lui, il existe une dette évidente de la France à l'égard des ressortissants des pays qu'elle maintient jusqu'à présent sous tutelle ; la façon dont elle contrôle ou réprime leur présence sur son territoire s'avère donc éminemment injuste.

« Bienvenue chez nous
 Pas besoin de visa pour y accéder
 On fait pas de différences
 On parle de crise, elle a touché le monde entier »
 (Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

Dans une *interview* parue dans *Seneweb* et datée du 18 octobre 2010, Didier Awadi a lui aussi dénoncé le « racisme de l'Occident envers les Africains, en matière d'immigration, et appelé les gouvernements africains à appliquer une "réciprocité exacte" aux pays occidentaux dans ce domaine »²³. Selon ce rappeur bien connu des Sénégalais, « les Africains n'arrivent pas à obtenir des visas de voyage pour les pays occidentaux parce qu'ils sont "pauvres, noirs ou musulmans", en rappelant qu'"il y a beaucoup d'accords de coopération qui condamnent les Africains à rester chez eux" ». Awadi considère ces accords comme de « petits projets qui ne sont pas créateurs de bonheur »²⁴, avant de renchérir : « Ce ne sont pas de petits projets qu'il faut pour construire notre bonheur. C'est de grands projets qu'il nous faut. Qu'on nous laisse jouir de nos richesses. Ce sont les mêmes qui nous refusent de voyager vers l'Europe qui nous disent d'ouvrir nos marchés.

23. Cette *interview* était enregistrée à l'occasion de la projection du film de 90 min. que venait de réaliser Awadi, *Le point de vue du lion*, à l'Institut français de Dakar. Ce projet, « qui donne la parole aux Africains sur la douloureuse question de l'immigration », contient quelques 400 entretiens. « Didier Awadi aux gouvernements africains : appliquez aux Occidentaux une réciprocité de leurs politiques d'immigration », *Seneweb News*, mardi 19 octobre 2010, <http://www.seneweb.com/news/Societe/didier-awadi-aux-gouvernements-africains-appliquez-aux-occidentaux-une-r-ciprocite-exacte-de-leurs-politiques-d-immigration_n_36395.html>.

24. Awadi fait ici notamment référence aux APE, les accords de partenariat économique entre l'Union européenne et les pays dits ACP (Afrique Caraïbe Pacifique). Ces accords sont jugés préjudiciables pour les pays du Sud par un grand nombre d'acteurs locaux, gouvernements, ONG, sans compter certains parlements au niveau européen. En 2007, Didier Awadi a sorti un titre intitulé « On ne signe pas », destiné à dénoncer la signature de ces accords, avant même que le président Abdoulaye Wade ne les critique à son tour. Voir <<http://www.afrik.com/article13324.html>>.

Problème ! » Il insiste ainsi pour que les gouvernements africains appliquent une « réciprocité exacte de leurs politiques d'immigration ».

Sur l'autre rive, alors que la « mer se ferme » (Choplin 2010) le long des côtes ouest-africaines, l'indignation est d'une force égale, quoique se plaçant d'un point de vue différent. L'année 2006 avait été marquée par des pertes humaines importantes, liées à l'augmentation de départs en pirogues depuis les côtes sénégalaises vers les îles Canaries. Les institutions publiques ont alors daigné s'alarmer, et financer des programmes de sensibilisation contre les dangers de l'émigration clandestine. Divers programmes sont initiés, le plus souvent financés par l'Union européenne, en partenariat avec d'autres institutions régionales en Europe, ou en collaboration avec les autorités africaines, du Sénégal notamment (Willems 2008). De leur côté, diverses ONG locales et internationales se sont mobilisées, désignant comme principal porte-parole les « associations de femmes ». En effet, celles-ci se montrent désormais fermement résolues à faire entendre leurs voix, fortes de leur expérience tragique en tant que mères, épouses ou sœurs de migrants disparus en mer. Emmanuelle Bouilly (2008) dresse le portrait de ces femmes, souvent doublement éplorées par la perte d'êtres chers, et par la culpabilité d'avoir participé à cette entreprise de départ. Sur un mode romanesque, Fatou Diome (2010) a relaté quant à elle la vie de « Celles qui attendent », et le cas échéant, de celles qui n'ont plus même la chance d'attendre, c'est-à-dire d'espérer un retour possible²⁵. À ce titre, l'exemple du « Collectif des femmes pour la lutte contre l'immigration clandestine de Thiaroye-sur-Mer » (Bouilly 2008) est éloquent à plusieurs égards : sa localisation d'abord, qui correspond à l'un des lieux de départ les plus emblématiques de la côte sénégalaise, à 13 km au nord-est de Dakar. Son influence ensuite, et l'écho dont il jouit auprès des autorités locales et institutions internationales. Emmanuelle Bouilly identifie ainsi un passage de la « mère-relais » à la « mère-écran » ; en effet, celles-ci prennent conscience qu'elles peuvent recourir à « différentes ressources de l'extraversion » (*ibid.* : 18, 21), les deux étant possiblement rémunératrices : « Vivre des transferts d'argent d'un fils émigré ou vivre des fonds octroyés sur la base d'un discours anti-migratoire par les bailleurs de fonds du Nord » (*ibid.* : 17-18).

Dans un tel contexte, l'entrée des rappeurs sur la scène de la lutte contre l'émigration clandestine s'inscrit dans une volonté de prendre part aux principaux débats publics de la société sénégalaise. Choqués par la vision de

25. « Son ambition ne parvenait pas à réfréner la peur et la culpabilité qui la tenaillait par moments. Maintenant, elle se sentait un peu rassérénée : le fait de voir Arame abonder dans son sens ne réduisait certes pas la dangerosité de l'entreprise, mais la réconciliait avec elle-même. Parce qu'une autre mère était prête, comme elle, à envoyer son fils aux galères, Bougna se libéra de l'image de mère cruelle qui la tourmentait. Cet obstacle psychologique surmonté, plus rien ne pouvait l'arrêter. Elle ne se refusait aucune piste pour trouver une solution au problème financier » (DIOME 2010 : 71).

ces rescapés débarqués sur les côtes espagnoles, par le nombre de victimes naufragées en mer, plusieurs artistes se sont mobilisés pour œuvrer dans le registre de la sensibilisation auprès du public, et de la dénonciation des politiques sécuritaires des pays occidentaux. Didier Awadi est parmi ceux là, et l'un de ses albums porte le nom polysémique de « Sunugaal » : littéralement « notre pirogue » en wolof, et par extension « Sénégal », issu de cette même expression.

Le texte du même nom est révélateur du discours d'Awadi : il indexe les gouvernants en les rendant responsables des départs en pirogue, décrit des jeunes réduits au désespoir, déterminés à fuir l'« enfer ».

« Vous m'aviez promis que j'aurais du boulot
 Vous m'aviez promis que je n'aurais plus jamais faim
 Vous m'aviez promis de vraies occupations et un avenir
 En vérité, jusqu'ici, je ne vois toujours rien
 Voilà pourquoi j'ai décidé de fuir, voilà pourquoi je me casse en pirogue
 Je le jure ! Je ne peux rester ici une seconde de plus.
 Mieux vaut mourir que de vivre dans de telles conditions, dans cet enfer
 Advienne que pourra, je préfère encore mourir »
 (Didier Awadi, « Sunugaal », 2006).

« Sunugaal » apparaît ainsi à la fois comme appartenant au registre contestataire, ce dont le rappeur est coutumier, et à celui de la victimisation, à l'endroit des migrants. Awadi brosse un tableau alarmant de la situation quotidienne des jeunes Sénégalais : chômage, pauvreté, angoisse du lendemain, en restant très évasif sur les motifs véritables de leur départ. Dans la vidéo qui accompagne la chanson, le texte est étayé par des images de migrants exténués, débarquant de pirogues sur les côtes des îles Canaries, de retours forcés et même de tombes. Cette iconographie ne manque pas de susciter une vive émotion chez le spectateur, oscillant entre la compassion et l'indignation. « Les politiciens ? Il n'y en a pas un qui vaille l'autre ! Ils ne pensent qu'à eux et se soucient peu de la population qui souffre. Ils ne font rien. Ils se foutent de nous. Ils sont hypocrites et font semblant de ne rien voir »²⁶, assène le rappeur. Corruption, liberté de la presse censurée, opposants au régime emprisonnés, autant d'abus que Didier Awadi entend dénoncer dans « Sunugaal », sans pour autant proposer une analyse plus précise de la situation. Le point de vue de M. Timera (2001 : 38) apporte un éclairage autrement plus critique, rappelons-le, et bien davantage en accord avec la dimension *emic* de cette question : selon lui, ce n'est pas tant la misère qui pousse ces jeunes hommes à migrer au péril de leur vie, mais « une souffrance plus forte ou plus intolérable que la faim qui est celle, plus morale, de l'inexistence : le sentiment “de ne pas être” ou celui d'être réduit à ce que l'on ne désire surtout pas : l'insignifiance sociale ».

26. Voir <<http://www.afrik.com/article10086.html>>.

Au contraire, Awadi est l'une des personnalités publiques qui dénoncent le plus durement ces départs du pays natal : « Pour les Sénégalais, il y a d'autres solutions que fuir. Ils sont tous dans la même galère : il faut qu'ils restent et payent ensemble avec ou sans le gouvernement. » C'est qu'en réalité, le rappeur est devenu l'un des porte-paroles du mouvement de lutte contre la migration clandestine, en choisissant délibérément de faire écho aux discours développementalistes et humanitaires des organisations avec lesquelles il collabore. Pourtant, si l'on y regarde à deux fois, son action est bel et bien marquée du sceau de l'ambiguïté : cet artiste, tout en se proclamant indépendant et contestataire, relaie les discours officiels de l'Union européenne et du gouvernement sénégalais. Dans ses déclarations aux médias, Abdoulaye Wade tenait des propos comparables, en promettant aux jeunes Sénégalais des « mesures miracles » qui ne manqueraient pas de résoudre le problème de l'émigration clandestine (Willems 2008 : 294). Or, chacun sait que ces discours, par trop déconnectés des réalités socioculturelles que vivent les candidats au départ dans leur ensemble, sont à la fois inefficaces et suspects quant à la sincérité de leur intention ; soit qu'ils s'affichent comme ouvertement politiques, soit, comme dans le cas d'Awadi, qu'ils soient davantage porteurs d'une idéologie que d'une véritable compréhension du « terrain ».

Plus sensible et bien moins péremptoire se révèle être la voie choisie par Keyti : le rappeur fait part de la désillusion qui attend le voyageur, y compris celui qui a eu la chance d'arriver à bon port et de s'installer en Occident :

« Parfois je repense à la fixation que je faisais sur le voyage, pensant que si je n'allais pas au pays des Blancs, rien ne s'arrangerait. Ce que j'ai enduré pour obtenir mon visa... j'ai ramassé mes affaires et j'ai tracé. Aujourd'hui c'est devenu clair que si ce n'est le manque d'argent, il est difficile de trouver un endroit où il fasse meilleur vivre qu'au Sénégal » (Keyti, « Eldorado »).

Keyti ne cherche pas à dissuader « l'aspirant à la migration » en se plaçant au-dessus de lui, il se contente de le prévenir, tout en déplorant cette « fuite des compétences » (Willems 2008) :

« Tous ceux qui ont l'espoir et veulent tenter leur chance ici, la voie est libre. Mais je sais que l'émigration ne construit pas un pays. Notre savoir et notre force sont disséminés au service d'autres pays. »

Pourtant, il sait aussi que ses paroles risquent fort de rester sans effet : « Comme on dit en wolof, un lion qui a faim n'entend pas son dompteur »²⁷.

27. « *Gaïndé bu xiif du dèg jat* » dans la version originale.

Les rappeurs, des voyageurs pas comme les autres

Dans les chapitres précédents, nous nous sommes avant tout intéressés aux discours qu'énoncent les rappeurs sénégalais dans leurs textes, mais aussi à quelques-unes de leurs déclarations publiques. Pourtant, procéder à une anthropologie de la musique rap sur le thème de la migration et de l'exil réclame nécessairement de s'interroger sur l'identité de ces rappeurs, sur leur parcours de vie, et corrélativement, sur leurs expériences de la mobilité. Or, si dans les années 1990 et jusqu'au début des années 2000, l'immense majorité des rappeurs sénégalais était cantonnée à une carrière locale, cela n'est plus le cas aujourd'hui, loin s'en faut. Un grand nombre des groupes de rap que j'ai côtoyé au début des années 2000 réside désormais à l'étranger, ou sillonne les airs entre l'Afrique, l'Europe et les États-Unis.

Ainsi en est-il des Wa Gueblë, originaires de Thiaroye-sur-Mer, la ville citée précédemment pour être l'un des points de ralliement des candidats au départ en pirogue, et celui du « Collectif des femmes de lutte contre l'émigration clandestine ». Aujourd'hui, l'un des membres de ce groupe de rap, Waterflow, réside à Washington, tandis que l'autre, EyeWitness, est installé à Lausanne. C'est un producteur norvégien qui leur a permis de traverser les océans pour la première fois, séduit par la musicalité de leur *flow* et leur verve tonitruante. Le groupe Daara J.²⁸, ou encore Didier Awadi sont parmi les plus anciens à naviguer entre les continents africain, européen et américain, et à participer à des manifestations d'envergure internationale. Simon de « Djolof 4 life » a pour sa part habité pendant cinq ans à Bordeaux, acquis la nationalité française, avant de retourner en 2008 à Dakar, où il réside et travaille depuis. Son nouveau statut, et sa notoriété l'amènent à voyager régulièrement à travers le monde. Quant à Abass Abass, il est le fils de l'écrivaine sénégalaise Aminata Sow Fall, et l'un des tous premiers de sa génération à avoir eu le privilège de se déplacer librement. Aujourd'hui, il correspond à ce modèle de « mobilité pendulaire » énoncé par Jean-François Bayart et Fariba Adelkhah (2006), puisqu'il vit entre Sarcelles et Dakar, quand ses activités professionnelles ne le conduisent sous d'autres horizons.

« Si j'te parle d'Afrique, c'est que moi j'y ai grandi
Si j'te parle de States, c'est que moi j'y ai *bizzé*
Si j'te parle de France, c'est que je vais la manger
Si j'te parle de Russe, c'est avec elle que j'me suis marié »
(Abass Abass, « Si je parle »).

Enfin, Keyti est l'un des pionniers du rap sénégalais. Âgé aujourd'hui de quarante ans, il avait formé le groupe Rap'Adio dans les années 1990.

28. Aujourd'hui connu sous le nom de « Daara J. Family ». Il est formé des deux artistes qui avaient fondé « Daara J. » au début des années 1990, N'Dongo D. et Faada Freddy.

Tête de proue du rap *underground* de l'époque, ce collectif avait joué un rôle déterminant dans l'émergence du genre *hardcore*, un peu avant les élections présidentielles de 2000. « *Ku weet xam sa bop* »²⁹ apparut à l'époque comme un album incendiaire, à l'allure de pamphlet contre les dérives des élites politiques en place, ainsi que les déviances morales de la société sénégalaise. Cette production remporta un vif succès auprès du public, et eut une réelle influence sur la mobilisation de la jeunesse pendant la période de l'alternance. Or, depuis les années 2000, cet enfant de Thiès et de Grand-Dakar³⁰ a eu lui aussi l'occasion de voyager régulièrement, mais s'est en revanche toujours montré réticent à l'idée de quitter le Sénégal.

Abdourahman A. Waberi (2010 : 1148) a retracé l'histoire de l'« intrusion de la World Music dans son acception francophone » dans le courant des années 1970. Ce « complot subalterne », contemporain de l'irruption des travailleurs immigrés dans le paysage politique, n'allait en effet pas tarder à se faire entendre. L'écrivain relate notamment l'histoire de Mamadou Konté, cet « immigré illettré » qui allait plus tard fonder « Africa Fête ». Ce sera en partie cet héritage qui permettra la jeune génération des musiciens africains de s'affirmer sur la scène française. Depuis, les réseaux de la World Music se sont considérablement densifiés, offrant à ces « jeunes musiques » (Mallet 2004) de nouveaux espaces de performance, ainsi que de nouveaux publics³¹.

Ce phénomène de circulation artistique auquel participent les rappeurs sénégalais a eu un double impact, dont les deux principaux versants pourraient paraître antagonistes. Le premier d'abord : les rappeurs installés à l'étranger sont eux-mêmes devenus des immigrés, confrontés à certaines des contraintes administratives et matérielles que connaissent leurs compatriotes venus pour travailler en France. Souvent, ils résident dans les mêmes quartiers ou banlieues européennes qu'eux. Cette condition de vie partagée leur confère une légitimité qui leur permet de transposer cette expérience commune sous forme de récits. Tel est le cas d'Abass qui habite à Sarcelles et se dit proche de ses « frères de galère sénégalais et maliens ». Cette revendication est d'ailleurs celle de la plupart des rappeurs que j'ai entendu s'exprimer sur le sujet : la volonté d'être la voix des opprimés, et de préserver ainsi leur crédibilité en dépit de leur accession à un nouveau statut en tant que musiciens *globe-trotters*. Le rap, en tant que culture populaire et musique urbaine globalisée traversée par l'hybridité, s'est construit comme « forme de résistance à la culture dominante » (*ibid.* : 482). Au Sénégal, il

29. « Celui qui est seul apprend à se connaître ».

30. L'un des quartiers populaires de Dakar, connu pour être l'un des berceaux du rap sénégalais.

31. Ce thème, ainsi que celui du cosmopolitisme des rappeurs sénégalais fait l'objet d'un article en préparation, dans lequel je reviendrai plus précisément sur la nature et le fonctionnement de ces réseaux, sans oublier les changements en œuvre, à la fois au sein de ce milieu musical et dans les représentations de son public local ou diasporique.

s'est montré porteur d'un souffle nouveau pour toute une jeunesse qui se vivait comme déclassée. À l'époque, ses représentants ont joué de leur marginalité subie pour la transformer en « liminarité » volontaire (Turner 1990), et mieux saisir le potentiel émancipatoire dont cette dernière était chargée. Pourtant, qu'en est-il aujourd'hui, maintenant que la carrière de ces anciens « cadets sociaux » leur a permis d'accéder à une toute autre position ?

Car le deuxième versant de cette intégration dans les réseaux de musique transnationaux est marqué par leur passage vers un autre statut, que l'on pourrait qualifier de « cosmopolite ». Julien Mallet rapporte les propos de Stokes (1997 : 98) à ce sujet : médiateurs, « les musiciens vivent souvent dans des mondes culturels translocaux. Ils voyagent ; leurs aptitudes sociales sont celles de personnes capables de s'adapter à des groupes variés et hétérogènes ». Ils sont comparables à ces personnages devenus déterminants dans l'environnement culturel contemporain, les « courtiers culturels » (« *cultural brokers* »), analysés par David Coplan (1992 : 361) et par Christopher Waterman (1990 : 9) ; ce dernier note précisément que ceux-ci, tout comme les artistes dont nous parlons ici, sont « fortement mobiles et positionnés à des interstices importants dans les sociétés hétérogènes, ils forgent de nouveaux genres et communautés de goût ».

Ce constat nous amène à repenser la distance qui s'accroît entre les rappeurs et les autres migrants ou voyageurs sénégalais³² : autour de la notion de frontière d'abord, de l'idée d'affirmation d'une identité propre ensuite. Un premier clivage existe ainsi entre la relative perméabilité des frontières telle que l'expérimentent les rappeurs sénégalais à l'étranger, et l'impénétrabilité croissante de ces mêmes frontières telle que la vivent des milliers de migrants à travers le monde. De même en est-il pour la symbolique du nom : tandis que les rappeurs ont bâti leur renommée sur un nom de scène, que l'un des gages les plus déterminants de leur succès est d'être connus et reconnus, le migrant clandestin, contraint à un anonymat qui ne va pas sans rappeler l'expérience vécue par les esclaves dans les plantations quelques siècles plus tôt, se voit dans l'obligation de « perdre son nom » dans la sphère publique, de le dissimuler, parfois même de le changer. Cette mesure de précaution s'avère à tel point importante qu'Abass Abass en a fait le premier commandement de sa chanson adressée aux Sans-papiers :

« UN :

Les keufs sont excités dans les quartiers

Leurs sans-papiers marchent jamais avec des vrais papiers

[...] Beaucoup de contrôles d'identités

Faut pas te faire identifier, sinon t'es rapatrié »

(Abass Abass, « Les dix commandements des sans-papiers »).

32. Même si ceux-ci ne constituent pas non plus un ensemble homogène. Au contraire, cette catégorie englobe une multiplicité d'activités et de statuts, pratique des formes variées de mobilités (BAYART & ADELKHAH 2006). Chacune d'entre elles est analysée par des auteurs différents, dont plusieurs sont cités dans le chapitre 1 de cet article.

Enfin, tandis que le rappeur est « invité » sur le sol étranger, par une institution qui s'occupera des démarches consulaires ou préfectorales préalables, le migrant clandestin sait qu'il est *persona non grata*, condamné à disparaître dans la foule, réduit à la plus grande discrétion. « Bienvenue à ceux qui n'sont pas les bienvenus » scande Simon avec virulence dans « Bienvenue en France », détournant ainsi la situation du migrant africain avec cynisme. Tous ses couplets commencent par « bienvenue », avant d'énumérer les brimades qui attendent le nouvel arrivant :

« Bienvenue aux rêveurs, rêveuses des quatre coins de la planète
Seigneur, dresseur d'une image aux ambiances pas nettes
[...]
Bienvenue aux forts et aux faibles
À tort ou en règle »
(Simon, « Bienvenue en France »).

Ainsi, tandis que les rappeurs jouissent de leur notoriété, les migrants clandestins aspirent simplement à ce que l'on reconnaisse leur statut d'êtres humains :

« Être considérés comme des hommes, des hommes, des HOMMES,
C'est tout ce qu'on veut
Jusqu'où va la folie des hommes
Personne n'en veut »
(Abass Abass, « Vie d'immigré II »).

Ici, nous sommes loin des définitions classiques du cosmopolitisme, aussi diverses soient-elles, telles qu'on peut les trouver chez les intellectuels et philosophes, de Kant (1784) à Ulrich Beck (2006), ou encore Antonin Appiah (2008). Certes, les rappeurs les plus éminents de la scène sénégalaise se considèrent volontiers comme des « citoyens du monde ». Leurs déclarations témoignent de cette réalité vécue, et ils se montrent ainsi porteurs d'un idéal, objet de fantasme pour la plupart de leurs « fans »³³. Quant à ces derniers, ils doivent se contenter de rêver, privés des prérogatives qu'offre cette mobilité tant désirée. Le sentiment d'évoluer simultanément au sein de plusieurs cultures, tout en continuant à appartenir à celle dans laquelle on a grandi semble correspondre à l'acception courante du terme « cosmopolitisme ». Et pourtant, il constitue un privilège dont seul un nombre restreint de personnes a l'avantage de jouir dans le contexte de mondialisation³⁴ que nous connaissons aujourd'hui.

33. Notons que les « fans » sont désormais considérés comme des objets d'étude à part entière. Les travaux entrepris par Pauline Guedj (travaux en cours) qu'elle place dans le cadre d'une « Anthropologie du fandomisme » sont intéressants à cet égard.

34. « Globalisation » préférerait Marc ABÈLÈS (2008), selon lequel ce terme définirait une période plus récente et intensive dans cette même dynamique de flux de personnes, de cultures et de biens qui existait déjà depuis des millénaires.

Soucieux de faire une place plus grande aux minorités, mais aussi aux « stratégies de soi » et aux dynamiques d'hybridité plus interstitielles, Homi Bhabha (2007) a certes introduit la notion de « cosmopolitisme vernaculaire », maintes fois reprise depuis lors dans des contextes ethnographiques spécifiques (Diouf 2000a, b). Mais elle n'en reste pas moins insuffisante pour traduire les disparités et les entraves auxquelles est confrontée la majeure partie de la population mondiale, la contraignant à demeurer dans l'ancien dualisme « centre et périphérie », prétendument dépassé par les théories des sciences sociales actuelles.



Cet article s'est appliqué à analyser certaines des dynamiques en œuvre au sein d'une culture populaire, le rap, apparue au détour des années 1990 au Sénégal. Dans un pays affecté par la crise économique, et par une remise en question des anciennes formes d'autorité, la musique rap a fait son apparition, en déployant avec elle de nouvelles opportunités pour toute une frange de la jeunesse de s'exprimer dans la sphère publique, de s'affirmer en tant que classe d'âge jusqu'alors subalterne, tout en laissant éclore de nouvelles stratégies d'individuation. Les années 2000 ont ensuite opéré un nouveau changement de décor, d'abord traversé par l'espoir du *sopi*³⁵, puis par une profonde désillusion et la conviction que désormais, le salut se trouverait résolument Ailleurs, que celui-ci soit virtuel ou s'incarne dans le voyage. Forts de leur enracinement dans le paysage culturel et politique du Sénégal, les rappeurs ont peu à peu cessé de partager la même condition que leurs « frères de galère ». Issus des mêmes quartiers, grandis dans les mêmes écoles et les mêmes confréries, ils ont été progressivement érigés en personnalités publiques, statut qui leur permet aujourd'hui de jouir de prérogatives enviables. Porteurs d'un discours contestataire tout en étant familiers du pouvoir, revendiquant leur culture africaine tout en naviguant avec aisance dans un environnement mondialisé, ceux d'entre eux qui ont réussi à s'imposer sur la scène artistique jouissent également d'une mobilité remarquable, dans un contexte de fermeture des frontières au niveau mondial. Leur regard est devenu multisitué, leur expérience de vie, plurielle.

La proximité qui peut exister entre ces artistes et leur public s'est ainsi déplacée, a pour ainsi dire changé de nature. Nous l'avons montré, certains attachent une importance particulière à dépeindre la vie des migrants, à faire part de leurs souffrances ou de leurs déceptions. D'autres choisissent de s'adresser aux autorités locales et internationales, en leur demandant d'assumer leurs responsabilités en matière de droits humains. Cette empathie ne vient peut-être plus combler le fossé qui s'est désormais creusé entre eux

35. « *sopi* » : « changement » en wolof.

et leurs auditeurs. Mais malgré cela, leur popularité et leur légitimité ne semblent pas entachées. Leur passage de la « liminarité » vers une position institutionnalisée (Turner 1990), loin d'être un frein à leur carrière, les place plus que jamais au rang de modèles : ils sont à la fois l'artiste, l'aventurier et l'entrepreneur, ces figures de la réussite qui viennent traverser l'imaginaire collectif des jeunes Sénégalais au cours des dernières décennies. Pourtant, c'est en se concentrant dernièrement sur la scène locale, et en réaffirmant leur engagement lors des élections présidentielles de 2012, que les rappeurs ont le plus renforcé leur représentativité. Plusieurs d'entre eux ont pris la tête d'un mouvement citoyen appelé « Y'en a marre », qui a su relayer les mécontentements d'une population exaspérée par les défaillances et la corruption du régime de Wade. La capacité de ce collectif à mobiliser la société civile en musique, au son d'hymnes fédérateurs, a permis aux rappeurs de renouer avec ce qui constituait les fondements de leur irruption sur la scène sénégalaise. En fin de compte, ils gardent intacte leur capacité à insuffler à leur public une inébranlable volonté de se réaliser, de mener une quête de soi inaliénable.

Laboratoire des Afriques dans le Monde (LAM), UMR 5115, Sciences-Po Bordeaux.

BIBLIOGRAPHIE

ABASS ABASS

2008 « Les dix commandements des sans-papiers », in *Les dix commandements*, Belgique, Pias.

2008 « Vie d'immigré II », in *Les dix commandements*, Belgique, Pias.

2008 « Si je parle », in *Les dix commandements*, Belgique, Pias.

ABÉLÈS, M.

2008 *Anthropologie de la globalisation*, Paris, Payot.

APPIAH, A.

2008 [2006] *Pour un nouveau cosmopolitisme*, Paris, Odile Jacob.

AUZANNEAU, M.

2001 « Identités africaines : le rap comme lieu d'expression », *Cahiers d'Études africaines*, XLI (3-4), 163-164 : 711-734.

AWADI, D.

2006 « Sunugaal », in *Sunugaal*, Sénégal.

BA, A.

- 2008 « Les femmes mourides à New York. Une renégociation de l'identité musulmane en migration », in M.-C. DIOP (dir.), *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*, Paris, Karthala : 389-408.

BANÉGAS, R. & WARNIER, J.-P. (DIR.)

- 2001 Dossier « Figures de la réussite et imaginaires politiques », *Politique Africaine*, 82.

BARDEM, I.

- 1993 « L'émancipation des jeunes : un facteur négligé des migrations inter-africaines », *Cahiers des Sciences Humaines*, 29 (2-3) : 375-393.

BAROU, J.

- 2010 « Immigrés africains en France et au Royaume-Uni. Quels liens avec l'Afrique ? », *Hommes et migrations*, 1286-1287 : 110-122.

BAVA, S.

- 2002 « Entre Marseille et Touba : le mouride migrant et la société locale », in M.-C. DIOP (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala : 579-596.

BAYART, J.-F.

- 1999 « L'Afrique dans le monde : une histoire d'extraversion », *Critique internationale*, 5 : 97-120.

BAYART, J.-F. & ADELKHAH, F. (DIR.)

- 2006 *Anthropologie du voyage et migrations internationales*, Paris, Fonds d'analyse des sociétés politiques, décembre.

BAYART, J.-F., MBEMBE, A. & TOULABOR, C.

- 1992 *Le politique par le bas en Afrique Noire. Contributions à une problématique de la démocratie*, Paris, Karthala.

BAZENGUISSA-GANGA, R.

- 1992 « La SAPE et la politique au Congo », *Journal des Africanistes*, 62 (1) : 151-157.

BAZENGUISSA-GANGA, R. & MACGAFFEY, J.

- 1995 « Vivre et briller à Paris. Des jeunes Congolais et Zaïrois en marge de la légalité économique », *Politique Africaine*, 57 : 124-133.

BHABHA, H.

- 2007 *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris, Payot.

BECK, U.

- 2006 *Qu'est-ce que le cosmopolitisme ?*, Paris, Aubier.

BECKER, H.

- 1985 [1963] *Outsiders. Études de sociologie de la déviance*, Paris, Métailié.

BENGA, N. A.

2001 « Entre Jérusalem et Babylone : jeunes et espace public à Dakar », *Autrepart*, 18 : 169-178.

2002 « Dakar et ses tempos... », in M.-C. DIOP (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala : 289-308.

BIAYA, T. K.

2000 « Jeunes et cultures de la rue en Afrique urbaine (Addis-Abeba, Dakar et Kinshasa) », *Politique Africaine*, 80 : 12-31.

2002 « Culture du loisir et culture politique », in M.-C. DIOP (dir.), *op. cit.* : 341-352.

BONACCI, G.

2010 *Exodus ! L'histoire du retour des rastafariens en Éthiopie*, Paris, L'Harmattan.

BOUILLY, E.

2008 « Les enjeux féminins de la migration masculine : le collectif des femmes pour la lutte contre l'immigration clandestine de Thiaroye-sur-Mer », *Politique Africaine*, 109 : 16-31.

BREDELOUP, S.

2008 « L'aventurier, une figure de la migration africaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, 125 (2) : 281-306.

CAHEN, M.

2011 « À propos d'un débat contemporain : du postcolonial et du post-colonial », *Revue Historique*, 660 (4), Paris, PUF.

CHOPLIN, A.

2010 « Quand la mer se ferme. Du transit au post-transit migratoire en Mauritanie », *Hommes & migrations*, 1286-1287 : 74-85.

COHEN, A.

1969 *Customs and Politics in Urban Africa : A Study of Hausa Migrants in Yoruba Towns*, Berkeley, University of California Press.

COLLIGNON, R. & DIOUF, M.

2001 « Les jeunes : hantise de l'espace public dans les sociétés du Sud ? », *Autrepart*, 18 : 5-15.

COPLAN, D.

1992 [1985] *In Township Tonight ! Musique et théâtre dans les villes noires d'Afrique du Sud*, Paris, Karthala.

DAARA, J.

2004 « Exodus », in *Boomerang*, France, BMG.

DIOME, F.

2003 *Le ventre de l'Atlantique*, Paris, Éditions Anne Carrière.

2010 *Celles qui attendent*, Paris, Flammarion.

DIOP, M.-C. (DIR.)

2008 *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*, Paris, Karthala.

DIOUF, M.

1992 « Fresques murales et écriture de l'histoire. Le Set/Setal à Dakar », *Politique Africaine*, 46 : 41-54.

2000a « The Murid Trade Diaspora and the Making of a Vernacular Cosmopolitanism », *CODESRIA Bulletin*, 1 : 19-31.

2000b « The Senegalese Murid Trade Diaspora and the Making of a Vernacular Cosmopolitanism », *Public Culture*, 12 (3) : 679-702.

2002 « Des cultures urbaines entre tradition et mondialisation », in M.-C. Diop (dir.), *Le Sénégal contemporain*, Paris, Karthala : 261-288.

2003 « Engaging Postcolonial Cultures : African Youth and Public Space », *African Studies Review*, 46 (2) : 1-12.

2005 « La jeunesse africaine : entre autochtonie et cosmopolitisme », *Horizons maghrébins*, 53 : 31-39.

FERGUSON, J.

1999 *Expectations of Modernity : Myths and Meanings of Urban Life on the Zambian Copperbelt*, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press.

FOUQUET, T.

2007 « Imaginaires migratoires et expérience multiple de l'altérité », *Autrepart*, 41 : 83-97.

2008 « Migrations et glocalisation dakaroises », in M.-C. Diop (dir.), *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*, Paris, Karthala : 241-276.

FRÈRE, M.-S.

2005 « Médias en mutation : de l'émancipation aux nouvelles contraintes », *Politique Africaine*, 97 : 55-17.

GILROY, P.

1993 *The Black Atlantic : Modernity and Double Consciousness*, Cambridge, Harvard University Press.

HANNERZ, U.

1987 « The World in Creolisation », *Africa*, 57 (4) : 546-559.

2003 « Being There... and There... and There ! Reflections on Multi-Site Ethnography », *Ethnography*, 4 : 201-216.

HAVARD, J.-F.

2001 « Ethos bul faale et nouvelles figures de la réussite au Sénégal », *Politique Africaine*, 82 : 63-77.

2005 *Bul Faale ! Processus d'individualisation de la jeunesse et conditions d'émergence d'une « génération politique » au Sénégal*, Thèse de doctorat, Lille, Université de Lille 2.

JANKÉLÉVITCH, V.

1963 *L'aventure, l'ennui, le sérieux*, Paris, Aubier-Montaigne.

- KANT, E.
1993 [1784] *Idée d'une histoire universelle d'un point de vue cosmopolitique*, Paris, Bordas.
- KEYTI
2009 « Eldorado », Sénégal.
- KUCZYNSKI, L. & RAZY, E.
2009 « Anthropologie et migrations africaines en France : une généalogie des recherches », *Revue européenne des migrations internationales*, 25 (3) : 79-100.
- LABOV, W.
1993 [1978] *Le Parler ordinaire. La langue dans les ghettos noirs des États-Unis*, Paris, Éditions de Minuit (« Le sens commun »).
- DE LATOUR, É.
2000 *Bronx-Barbès*, Long Métrage 110 min., Production Hachette Première.
- LUDL, C.
2008 « To Skip a Step : New Representation(s) of Migration, Success and Politics in Senegalese Rap and Theatre », *Stichproben*, 14 (8) : 97-122.
- MABANCKOU, A.
1999 *Bleu-Blanc-Rouge*, Paris, Présence Africaine.
- MALLET, J.
2004 « Ethnomusicologie des jeunes musiques », *L'Homme*, Numéro spécial, « Musique et anthropologie », 171-172 : 477-488.
- MARCUS, G. E.
1998 « Ethnography in/of the World System : The Emergence of Multi-Sited Ethnography », in G. E. MARCUS (dir.), *Ethnography through Thick and Thin*, Princeton, Princeton University Press : 79-104.
- MBEMBE, A.
1985 *Les jeunes et l'ordre politique en Afrique noire*, Paris, Karthala.
2000 « À propos des écritures africaines de soi », *Politique Africaine*, 77 : 16-43.
- MBODJI, M.
2008 « Imaginaires et migrations. Le cas du Sénégal », in M.-C. DIOP (dir.), *op. cit.* : 305-319.
- MOULARD-KOUKA, S.
2005 « Le rap sénégalais, un mode d'expression inédit entre oral et écrit ? », in F. VEIT-WILD & A. RICARD (eds.), *Interfaces between the Oral and the Written*, Amsterdam-New York, Matatu : 233-246.
2008 *Senegal Yewuleen ! Analyse anthropologique du rap à Dakar : liminarité, contestation et culture populaire*, Thèse de doctorat, Bordeaux, Université de Bordeaux 2 Victor Segalen, <<http://www.tel.archives-ouvertes.fr/tel-00490805>>.
2009 « Le rap à Dakar. Mise en perspective du local et du global dans une culture populaire urbaine au Sénégal », in Y. RAIBAUD (dir.), *Comment la musique vient aux territoires*, Bordeaux, MSHA, CNRS : 153-163.
2011 « Quand se représenter veut dire exister : du concert party au rap, quarante ans de pratiques performatives en Afrique subsaharienne », in V. COULON & X. GARNIER (dir.), *Les littératures africaines : textes et terrains/Textwork and Fieldwork*, Paris, Karthala : 15-30.

OLIVIER DE SARDAN, J.-P.

2008 *La rigueur du qualitatif. Les contraintes empiriques de l'interprétation socio-anthropologique*, Louvain-La-Neuve, Academia-Bruylant.

PEELS, J. D. Y.

1995 « For who Hath Despised the Day of Small Things ? Missionary Narratives and Historical Anthropology », *Comparative Studies in Society and History*, 37 (3) : 581-607.

PIAN, A.

2010 « Trajectoires de rapatriés. Éléments pour une réflexion en termes d'expérience », *Hommes & migrations*, 1286-1287 : 86-97.

RICCIO, B.

2005 « Les associations de Sénégalais en Italie. Construction de citoyenneté et potentialités de co-développement », *Revue Asylon(s)*, 3.

2008 « Les migrants sénégalais en Italie. Réseaux, insertion et potentiel de co-développement » in M.-C. DIOP (dir.), *op. cit.* : 69-104.

SALL, M.

2011 « À la découverte des territoires de l'émigration dans les représentations des jeunes Sénégalais : le mythe du Kaaw », in C. BOLZMAN, T. O. GAKUBA & I. GUISSÉ (dir.), *Migrations des jeunes d'Afrique subsaharienne. Quels défis pour l'avenir ?*, Paris, L'Harmattan : 105-119.

SALL, A. & MORAND, P.

2008 « Pêche artisanale et émigration des jeunes Africains par voie piroguière », *Politique Africaine*, 109 : 32-41.

SCHMITZ, J.

2008 « Migrants ouest-africains vers l'Europe : historicité et espaces moraux », *Politique Africaine*, 109 : 5-15.

SIMON

2003 « Bienvenue en France », France (puis mixtape 2008).

STOKES, M.

1997 [1994] « Place, Exchange and Meanings : Black Sea Musicians in the West of Ireland », in M. STOKES (ed.), *Ethnicity, Identity and Music. The Musical Construction of Place*, Oxford, Berg Publishers : 97-115.

TALL, S. M.

2002 « L'émigration internationale sénégalaise d'hier à demain », in M.-C. DIOP (dir.), *La société sénégalaise entre le local et le global*, Paris, Karthala : 549-578.

2007 « Les frontières de la migration internationale », in J.-L. PIERMAY & C. SARR (dir.), *La ville sénégalaise. Une invention aux frontières du monde*, Paris, Karthala : 215-241.

2008 « La migration internationale sénégalaise : des recrutements de main-d'œuvre aux pirogues », in M.-C. DIOP (dir.), *Le Sénégal des migrations. Mobilités, identités et sociétés*, Paris, Karthala : 37-67.

TALL, S. M., GUEYE, C. & FALL, A. S.

2000 *Les réseaux d'émigrés mourides : du village à la ville aux réseaux transnationaux*, Leiden, Université de Leiden.

TIMERA, M.

2001 « Les migrations des jeunes Sahéliens : affirmation de soi et émancipation », *Autrepart*, 18 : 37-49.

TURNER, V.

1990 [1969] *Le phénomène rituel. Structure et contre structure*, Paris, PUF.

VENAYRE, S.

2002 « La belle époque de l'aventure (1890-1920) », *Revue d'histoire du XIX^e siècle*, 24 : 93-110.

WABERI, A.

2010 « Des immigrés aux artistes africains parisiens. Une migration sémantique récente », *Cahiers d'Études africaines*, L (2-3-4), 198-199-200 : 1147-1161.

WATERMAN, C.

1990 *Juju : A Social History and Ethnography of an African Popular Music*, Chicago, University of Chicago Press.

WHITE, B. W. (DIR.)

2012 *Music and Globalization. Critical Encounters*, Bloomington-Indianapolis, Indiana University Press.

WILLEMS, R.

2008 « Les fous de la mer. Les migrants clandestins du Sénégal aux îles Canaries en 2006 », in M.-C. DIOP (dir.), *op. cit.* : 277-303.

RÉSUMÉ

Cet article interroge les discours que les rappeurs sénégalais de la génération actuelle portent sur la migration et la vie en exil. Considérés depuis les années 2000 comme des figures de la réussite au Sénégal, leur capacité à mobiliser les jeunes pour se faire entendre dans la sphère publique locale se heurte pourtant à l'augmentation des départs de leurs compatriotes, et à leur volonté indéfectible de tenter leur chance ailleurs. Désormais entrés dans les réseaux artistiques internationaux, certains d'entre eux participent d'ailleurs à cette mobilité, durable ou pendulaire. Dans leurs textes, on retrouve le registre épique de l'aventurier parti par les mers, ou celui biblique du voyageur en direction de la Terre promise ; toutefois, c'est le réalisme qui domine à travers les récits de vie de personnages migrants qui dépeignent plus volontiers l'âpreté de la vie en exil. Par ailleurs, ils dénoncent le caractère répressif des politiques d'émigration au Nord, et l'ambivalence de celles au Sud. Ils demeurent ainsi la voix des « sans-voix » dans la mobilité, ce malgré leur statut souvent privilégié d'artistes devenus cosmopolites.

ABSTRACT

"The Gaze between two Shores. Migration and Exil in Senegalese Rappers' Discourse". — This article is exploring the discourse of contemporary Senegalese rappers in relation to migration and life in exile. Since the 2000's, rappers are generally seen as examples of success. However, their ability to mobilise the youth to amplify their message in the public sphere is increasingly being threatened by the rising number of young Senegalese leaving the country in the hope of finding a better life. Some take part in this migration movement by becoming active in international artistic networks. As a consequence, migration and life in exile is now a recurring topic in their songs. Although their lyrics depict themes, such as the adventurer leaving by sea, or the biblical journey to the promised land, reality still prevails through the stories of migrants and "illegal aliens". Most choose to describe the harshness of the journey and the bitterness of life in a hostile foreign land. The draw attention to the repressive immigration policies of the northern countries and the ambivalence of the southern countries in that matter. They are still a voice for the voiceless in spite of their status of well to do cosmopolitan artists.

Mots-clés/Keywords : Sénégal, citoyenneté, cosmopolitisme, culture populaire, exil, jeunesse, migration, mobilisation collective, politiques migratoires, rap, réseaux musicaux, voyage/Senegal, citizenship, cosmopolitanism, popular culture, exile, youth, migration, collective mobilization, migration policies, rap, musical networks, journey.